

S. 72-27

PETER WEIBEL

WAS IST UND WAS SOLL EINE SUBGESCHICHTE DES FILMS? (1974)

don't bite my finger, look where I am pointing.
w. s. mcculloch

1. geschichte, metakommunikation, subgeschichte

endlich ins allgemeinere bewußtsein zu treten scheint jene dialektik aller geschichte, stil einer *metakommunikation*¹ zu sein, die als tradition speichert, was aktuellen normen der empfindung, wahrnehmung und reflexion entspricht, und als subgeschichte unterschlägt, was als bedeutung innerhalb dieser normen nicht transmittierbar ist. die entwicklung unserer kultur ist gezeichnet von werken, die zur unzeit am unort publiziert, die verdrängt und vergessen wurden², obwohl sie für die menschliche gesellschaft wichtig waren oder wären. die beobachtung der gegenwart genügt, um konstatieren zu können, wie viele experimente nicht durchführbar, wie viele gedanken nicht mitteilbar, wie viele werke nicht realisierbar sind unter dem druck einer allmächtigen metakommunikation (spezifikation: öffentlichkeit und staat), um sehen zu können, auf welchem unendlichem raum des schweigens sich die stimme des abendlandes erhebt. *subgeschichte* nenne ich demnach nicht nur a) jene menge von erfindungen und werken, die in den archiven des wissens verstauben, weil niemand nach ihnen greift, b) jene werke, die aus den sich ständig erneuernden enzyklopädien, almanachen, historien, nachschlagewerken, lexika etc. allmählich verschwinden, sondern c) auch jene werke, erfindungen, gemälde, schriften, die in die archive nicht einmal eingang gefunden haben, die von museen abgelehnt wurden, die nicht von mäzenen und privatsammlungen gekauft, von keiner druckerei angenommen und von keiner produktionsfirma hergestellt

¹ metakommunikation ist »über kommunikation selbst zu kommunizieren, mit begriffen, die nicht mehr teil der kommunikation sind, sondern von ihr handeln«. (P. Watzlawick, J. H. Beavin, D. D. Jackson, *Menschliche Kommunikation*, Bern 1969, S. 41 u. 42.)

² und werden.

wurden, und d) jene gedanken, gespräche, gefühle, empfindungen und ideen, die weder verbal überliefert noch schriftlich fixiert werden. hegel hat 1837 noch behauptet, »der arten die geschichte zu betrachten, gibt es überhaupt drei: a) die ursprüngliche geschichte, b) die reflektierte geschichte, c) die philosophische«³, weil seine philosophie der geschichte den »einfachen gedanken der vernunft mitbrachte, daß die vernunft die welt beherrsche, daß es also auch in der weltgeschichte vernünftig zugegangen sei.«⁴ doch eine metakommunikative betrachtung der geschichte lehrt, daß die *geschichte* falsch und gefiltert überliefert wird, auch die wissenschaftsgeschichte, die kunstgeschichte, die filmgeschichte, weil per definitionem aus der kommunikation entfernt wird, was nach den herrschenden normen der kommunikation nicht kommunikabel ist, und weil somit das von der kommunikation nicht wahrgenommene (am kommunikationsprozeß nicht wahrnehmbare) zur kryptischen geschichte verformt wird. jene bedeutung, die die symbole übertragen bzw. transportieren, ohne daß sie vom sender oder empfänger oder von beiden bewußt wahrgenommen wird, geht ja deshalb, weil diese sich außerhalb der bewußten kommunikation abspielt, nicht der kommunikation überhaupt verloren, sondern hat ihre unbewußte wirkung.

der geschichtliche prozeß als soziale kommunikation ist ein kontinuum von störungen, unvernunft, macht. einerseits der tägliche unverstand der publizistik und der massenmedien, störquellen im kommunikationsprozeß, andererseits die wechselbeziehung zwischen bildungswesen, wissenschaft und kapitalistischem produktionsprozeß, in deren bannmeile ein großteil von uns aufwächst und lebt. die kommunikation der massenmedien ist jene stelle im verwertungsprozeß der information, wo progressive unwissenheit und superschwere ideologische ultrafilter sich einschalten. jene wechselbeziehung operiert mit der parole »unwissen als ohnmacht«⁵. beide sind ausfluß ein und

³ G. W. F. Hegel, *Philosophie der Geschichte*, Stuttgart 1961, S. 39.

⁴ a.a.O., S. 48.

⁵ K. H. Roth und E. Kanzow, *Unwissen als Ohnmacht*, Berlin 1970.

desselben gegensatzes im kapitalistischen system, nämlich des gegensatzes zwischen gesellschaftlicher produktion und privater aneignung.⁶ es ist kein zufall, daß als erste eine subgeschichte des *films* und nicht beispielsweise eine der literatur publiziert wird. denn die hohen produktionskosten und die massenbasis der distribution haben in der entwicklung des films die schärfsten und tiefsten spuren jenes gegensatzes hinterlassen. in ihr haben sich die verhältnisse und wirkungen der metakommunikation am krassesten artikuliert. an ihr lassen sich die geschichte als bewußtes (ideologisch rationalisiertes) modell der metakommunikation und die subgeschichte als unbewußtes modell definieren, wobei die subgeschichte als zu den allgemeinen konstituierenden bedingungen der hauptgeschichte gehörig erscheint. wer im lichte der geschichte lebt, lebt im dunkeln und unklaren. wer sich der geschichte überläßt, übergibt sich dem mahlstrom unbekannter kräfte. er wird so lange die schiffbrüche seines verhaltens und des systems, das dieses konstituiert, nicht dechiffrieren können, solange er nicht die grundlegenden impulse und bedingungen seines systems erforscht hat, wozu namentlich die strukturen der metakommunikation zählen. die erforschung der subgeschichte, wie die bloße entdeckung des begriffs der subgeschichte, ist eine kognitive operation, die unbewußte bedingungen unseres epistemologischen systems ins bewußtsein zu holen trachtet. die vorliegende subgeschichte des films ist der versuch, dem film jenen bezugsrahmen einer allgemeinen erkundung der wirklichkeit mit den mitteln der naturwissenschaften, anthropologie, soziologie usw. zurückzugeben, dem er seine entstehung und wirkung verdankt. magie und mythos des films sind nicht verschwunden, vielmehr wirken sie,

6 die produktionsmittel der publizistik und der medien sind in privatbesitz oder staatsbesitz. staat und großunternehmer verfügen über druckereien, zeitungen, rundfunk, television etc. sie besitzen das monopol auf information und wissen, letztlich das monopol auf kommunikation. die information wird von der gesellschaft geschaffen, ihre verwertung (z. b. die öffentliche meinung darüber) ist monopolisiert. publizistik wie politik des wissens, die politik der macht ist, sind konsequenzen des monopolkapitalismus.

aus der bewußten kommunikation verdrängt, in unbewußten und ungewußten kanälen um so heftiger. strategie einer geschichte ist es, film als planen technischen scherz- und handelsartikel zu propagieren, um auf den magischen kanälen der unbewußten beeinflussung (werbung, ideologie-kampagnen) desto sicherer fahren zu können – (den rest rationalisiert die kritik). die kontur der subgeschichte hingegen ist das profil der kognition, ihr motor die radikalität, ihre progression eine der befreiung und der freilegung. die subgeschichte des films will magische kanäle in bewußte strukturen desarmieren. sie ist landgewinnung, ein zurückweichen des unbewußten.

2. *kunstgeschichte, kunstwert*

auffällig in der kunstgeschichte ist der begriff der avantgarde, wie er seit mitte des 19. jahrhunderts seine anwendung findet und in den diversen kunstsparten seine rolle spielt. denn seit damals »trübt sich die ära der autorität«⁷ die poètes und philosophes maudits (!) hatten endgültig »die angst, das andere (l'autre) im zeitalter des eigenen denkens zu denken«⁸, überwunden.⁹ im bereich des bösen, dem optimum des anderen, schufen sie ihre glänzenden entwürfe alternativer systeme. sie empfanden das ungenügen an der geschichtlichen kommunikation, so daß sie aus ihr ausstiegen, sich planvoll exterritorialisierten. sie stellten sich in eine tradition jenseits der geschichte, freiwillige engel des exils, und kehrten zurück als avantgarde der subgeschichte.

das bloße vorhandensein von *chambres séparées* der kunst (musik, malerei, literatur, film etc.) ist anschauung genug für die unbewußten matrizen der kommunikation und sozialisa-

7 »l'ère d'autorité se trouble.« (Mallarmé, aus: *Prose – pour des esseintes.*)

8 M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969, S. 21.

9 de Sade, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Corbière et al. es ist hier leider nicht der ort, auf die zusammenhänge von avantgarde und subgeschichte einzugehen, doch sei das begründete interesse auf das gleichzeitige auftauchen der begriffe avantgarde, l'autre und le mal (das böse) verwiesen.

tion. denn die *teilung der künste* ist nicht eine bedingung des produktionsprozesses, sondern eine des distributions- und verwertungsprozesses. sie ist eine implikation jener identischen ausdrücke: teilung der arbeit und privateigentum. doch die (amputierte) wahrnehmung und empfindung der mehrzahl hat sich unter dem druck der kommunikation mit der existenz differierender und konkurrierender künste, die doch nur ausdrück eines totalitären herrschaftssystems sein kann, abgefunden, ohne mit dem verstand zu zucken.¹⁰

ein vergleich nun der funktion der avantgarde in den verschiedenen kunstdisziplinen macht, um aufschlußreich sein zu können, eine *ökonomische theorie der kunst* notwendig, deren grundlagen kurz skizziert seien.

die gesellschaftlichen produktivkräfte erscheinen in ihrer gesamtheit als produktivkräfte des kapitals. denn auch die künstlerische produktion, die produktion immaterieller werte, muß nach den gesellschaftlichen formen der produktionsverhältnisse definiert werden. dann zeigt sich die produktion immaterieller werte als bloßer schein und realiter als pfründige produktion von materiellen werten.¹¹ denn ein künstler ist im kapitalistischen system nur dann produktiv, wenn er mehrwert produziert.¹² es wäre verfehlt, einen unterschied zwischen produkten der kunst und der industriellen fabrikation zu machen, wenn es

10 synästhesie als antiseptis. das gesamt-kunstwerk als antidot der aufteilung der wahrnehmung. die intermedia als versuch einer beseitigung der herrschaft der distribution über die produktion, als versuch einer aufhebung von sender-empfänger- und produzent-konsument-Relationen, die herrknecht-beziehungen sind, und der arbeitsteilung.

11 ebenso nicht-materielle produktion als produktion von dienstleistungen (z. b. solche ideologischer natur wie zeitung-artikel etc.), die – auch wenn sie einen abzug vom gesamten materiellen reichum der gesellschaft darstellen – produktive arbeit im dienste eines lohnherrn sind (der z. b. an einem artikel mehr verdient als der verfassner).

12 »ein schriftsteller [...] ist ein produktiver arbeiter, nicht insofern er ideen produziert, sondern insofern er den buchhändler bereichert, der den verlag seiner schriften betreibt, oder sofern er lohnarbeiter eines kapitalisten ist.« (K. Marx nach F. Behrens, *Produktive Arbeit und technische Intelligenz*, ohne Ort und Jahr, S. 21.)

gilt, die funktion der kunst in der kapitalistischen gesellschaft, nicht den wert der kunst für die menschliche gesellschaft zu untersuchen. die gesellschaftliche produktivkraft kunst ist ebenso wie die produktivkraft wissenschaft als mittel der materiellen produktion zu konzipieren. im kapitalistischen system ist nämlich das arbeitsprodukt, egal ob kunst- oder industrie-, nur als ware von interesse, und an der ware interessiert den kapitalisten, »daß sie mehr tauschwert besitzt als er für sie bezahlt hat«.¹³ nicht der gebrauchswert¹⁴ – im falle des kunstprodukts wäre dies der erkenntnis- oder schönheitswert – zählt, sondern der tauschwert.

wer die kunst, wie es ihr gebührt, leidenschaftslos betrachtet, wird sofort auf eine zwingende analogie mit der philatelie kommen. markensammeln und kunst stehen zur politischen ökonomie im selben verhältnis, dem der verzerrung. die begriffe der kapitalistischen produktionsweise spiegeln sich hier wie dort verzerrt wieder, tauschwert, mehrwert, profitrage, konsumtion, fetisch, wettbewerb, nachfrage, monopol, akkumulation, reproduktion, transformation der werte in preise, subvention, disproportionalität, expansion, zirkulation etc. – wem fielen nicht zu jedem dieser begriffe die entsprechenden assoziationen ein? spielen sie nicht alle in der kunst ihre deformierte und deformierende rolle? scheinen sie nicht direkt einem gespräch von kunsthändlern, -käufern und -kritikern entnommen? wie anders könnten sich jene beispiellosen summen, die mit den titeln einiger marken und kunstwerke verbunden sind, bilden als durch die verzerrte abbildung ökonomischer begriffe bzw. die reale praxis kapitalistischer verwertung?¹⁵ ein rekurs

13 K. Marx nach F. Behrens, a.a.O., S. 16.

14 es gehört zu den tiefen paradoxien der metakommunikation, daß tauschwert und gebrauchswert sich reziprok propellieren: ein sandwich-charakter der progression, weil der handel mit dem tauschwert eines kunstwerks auch dessen erkenntniswert distributiert. exploitation und aufklärung als unheilige allianz! kann man dieses schmerzliche paradoxon lösen, oder muß man es ertragen?

15 in der philatelie wie in der kunst schrumpft der kapitalist zum sammler, doch kapitalkräftig muß er bleiben, seine ökonomische identität muß er be-

auf die geschichte der ökonomie belichtet symptomatisch die kunstideologie, entwickelt ein negativ, das ein zentrales problem der kunst, nämlich den wert eines kunstwerks, authentisch wiedergibt.

der ökonom ricardo assoziierte 1821 wert und arbeit, definierte den wert eines dinges durch die arbeit, der es zu seiner produktion bedurfte. die bedingungen der produktion, die den wert bestimmen, sind natürlich veränderbar, damit der wert ein und desselben produkts. die veränderungen des wertes eines dings aufgrund der transformationen im zirkulationsprozeß brechen mit der klassischen reziproken determination des werts: anstelle eines systems von äquivalenzen nun die organisation und akkumulation an einer zeitlichen kette. der von ricardo geprägte begriff des mehrwerts und die definition des werts durch arbeit begründeten den begriff der geschichte als operativen begriff des denkens.¹⁶

wird die geschichte gemeinhin aufgebauscht als produktionsgeschichte, so wissen wir heute, daß sie eine geschichte der produktions- und distributionsbedingungen ist, das heißt eine geschichte des mehr- und tauschwerts, weil das bloße vorhandensein einer historischen zeit schon die veränderbarkeit und relativität der werte bedeutet. die kunstgeschichte als geschichte von werten ist schwankungen unterworfen, die charakteristisch sind für die veränderungen des werts eines dings gemäß den bedingungen der distribution und konsumtion, als schwan-

wahren; alle formen des zwischenhandels; galerien und museen als banken; kunstwerke als aktien; kunstkritiker und -händler als aktienberater. mechanismen der akkumulation regulieren interesse und nachfrage, preise und auflagen, publizität und tauschwert, kurz das starsystem; künstlerischer stil als form des monopols; expansion des absatzmarktes vermöge von reproduktionen; gebrauchswert für die gesellschaft – tauschwert für den besitzer/sammler/verleger/produzenten etc.

16 »die akkumulation führt durch ihr bloßes vorhandensein die möglichkeit einer kontinuierlichen historischen zeit ein. indem ricardo formation und repräsentation des werts trennte, hat er die artikulation der ökonomie auf geschichte erlaubt.« (M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, S. 267 und 268.)

kungen des tauschwerts. die *kunst* erscheint als *produktion von mehrwert* und die *kunstgeschichte* als *geschichte des tauschwerts* von künstlerischen handelsartikeln, wo der produktivste künstler der ist, der am meisten mehrwert zu produzieren vermag. der kunstwert wird also nicht bestimmt durch die in das kunstwerk investierte arbeit (gedankenarbeit, manuelle arbeit), durch die reale leistung der arbeit am material oder problem, sondern durch die bedingungen des distributionsapparates und verwertungsprozesses, durch den tausch- und mehrwert.¹⁷ die kunstkritiker und -händler, zynische sykophanten, sind die geschäftsführer jener geschichte des tauschwerts, sind jene bestellten falschmünzer, die aus dem informellen und ästhetischen wert, dem gebrauchswert des kunstwerks, völlig disproportionale tauschwerte machen.¹⁸ ein ziel dieser subgeschichte ist es u. a., die geschichte der realen leistungen, der absoluten produktion des films wiederherzustellen, eine geschichte der realen werte zu schreiben.¹⁹

17 zumal beim avantgardefilm, weil dort die bedingungen des kapitalistischen verwertungsprozesses in extremer intensität erfahrbar sind, will sagen, daß dort fälle häufig sind, wo die produktion von 10 jahren im gleichen zeitraum nicht einmal die produktionskosten eingespielt hat, wo also nicht einmal der gebrauchswert in form von revenue bezahlt wurde.

18 durch das geld »wird die maßlosigkeit und unmäßigkeit ihr wahres maß« (M. Lifschitz, *Karl Marx und die Ästhetik*, Dresden 1960, S. 133).

19 »von einer positiven korrelation, die dort, wo erfolgstüchtigkeit anzutreffen ist, auch das vorhandensein der leistungstüchtigkeit erwarten ließe, kann keine rede sein. mit der leistungstüchtigen einstellung pflegt nämlich – wohl ganz besonders in der geistigen sphäre – eine reihe von eigenschaften sehr häufig verbunden zu sein, die das aufkommen eines erfolgstüchtigen verhaltens vorweg unmöglich machen: eine erhöhte sensitivität [...] ein stolz, der es verschmährt, marktschreierisch die eigene leistung anzupreisen, eine abneigung gegen das cliquenwesen [...] und noch vieles andere mehr. fälle einer positiven beziehung zwischen beiden eigenschaften sind es, die den erfolg für sich haben und daher die publizität erlangen.

eine soziologie aber, die an dem allein haften bliebe, was die publizität erlangt hat, ohne sinn und verständnis für all die erscheinungen und kräfte des sozialen lebens, denen der zugang zur publizität verwehrt geblieben ist – eine solche soziologie wäre ebensowenig ernst zu nehmen, wie eine psychologie, die nichts wüßte (oder nichts wissen wollte) von der seelischen welt

die unterschiedlichen bedingungen der produktions- und distributionsformen sind es wahrscheinlich, die jene unterschiedlichen rollen der avantgarde in den künsten bestimmen. die geschichte der bildenden kunst ist von der subgeschichte nicht allzusehr separiert. die träger der avantgarde sind zum großteil (wengleich mit eingeschränkter wirksamkeit) auch träger der bewegung der geschichte. die größen der subgeschichte sind auch die größen der geschichte, und umgekehrt. in der literatur hat sich die geschichte zu einer staats- und hauptgeschichte entwickelt, welche die avantgarde als obskuranten an die äußersten grenzen des öffentlichen bewußtseins drängt. in der literatur herrscht eine beunruhigende ungleichmäßigkeit der entwicklung von geschichte und subgeschichte. trotz der leistungen der avantgarde sind es die mandarine einer mittelmäßigen tradition, denen die erfolge und honorare zufließen. vollends unüberbrückbar ist die kluff zwischen geschichte und subgeschichte im film, der in eine disjunktion zerfiel: kunst oder kommerz. figuren, die nach den maßstäben der realen leistung, also den maßstäben der subgeschichte, nicht den geringsten wert besitzen, sind hauptfiguren der geschichte, und umgekehrt.²⁰ im fernsehen gibt es, abgesehen von seltenen gast-auftritten, typischerweise überhaupt keine avantgarde. es ist jedoch jeweils dieselbe ökonomische politik, die einmal avantgarde fördert, ein andermal unterdrückt, nämlich das streben nach profit und mehrwert. die konträren produktionsbedingungen erklären jenes scheinbare paradox, daß in der bildenden kunst die avantgarde zur produktion von mehrwert taugt und beim film nur zum defizit. niedrige produktionskosten, geringe lagergebühren, steuergründe etc. machen aus der bildenden kunst ein sicheres feld steigender profitraten. dementspre-

der halb-, dunkel- und unbewußten prozesse.« (G. Ichheiser, *Kritik des Erfolges*, Erstdruck: Leipzig 1930, Rotdruck 1970, S. 22.)

20 ein maler im stil der hollywood-veteranen hätte keine chance, in der geschichte der bildenden kunst einen platz einzunehmen. ein filmer vom format der maler-avantgarde wiederum nimmt in der filmgeschichte kaum einen platz ein und hat in der filmindustrie nicht die geringste chance.

chend ist sie ein hauptgebiet für sammler und die avantgarde. kostspielige produktionsmittel, damit verbundene komplizierte distributionsbedingungen, länge der amortisierungsperiode etc. bedeuten erhöhte risiken, verlangen nach einer massenhaften verwertung, nach einem massenartikel und machen aus dem film ein unterentwickeltes gebiet der sammler und avantgarde. kunst und kommerz – identische formen des profits.

erst technische innovationen (8-mm- und 16-mm-filmausrüstungen, leicht zu bedienende projektoren etc.) und die organisation neuer vertriebsmöglichkeiten²¹ bildeten in jüngster zeit gesellschaftliche ansätze für eine aufhebung jener filmischen disjunktion und aller formen des profits. bisher bestand jedoch die skandalöse tatsache, daß hollywood 50 jahre lang tagaus tagein den gleichen film drehen und damit gigantische profite einstreichen konnte.

3. *filmavantgarde*

kommunikative und ökonomische gründe führten auch im film zur formation einer avantgarde. die bindung der filmavantgarde an die bildenden künste entstand nicht allein aus zufälligkeiten personeller besetzung, sondern auch aus gründen der medialen verwandtschaft, weil ja für viele probleme, insbesondere des kubismus und futurismus, der film eine direkte weiterentwicklung und für viele ideen, insbesondere des surrealismus, ein idealer kalkül der repräsentation war.

der begriff der *filmavantgarde* entstand in den frühen 20er jahren, zusammen mit dem auftreten einiger filme, die erfahrungen jenseits der norm artikulierten. der aufgrund seiner technischen wie ökonomischen bedingungen sich konstituierende massencharakter des films, seine definition als massenmedium, verlangte eine massenbasis der kommunikation. abweichungen von der norm, wengleich von vitalem interesse für die massen, wurden unterdrückt, weil eben die filmindustrie

21 im gefolge gesellschaftlicher umwälzungen. versuche der gründung einer europäischen cooperative!

kein interesse an einem kommunikationssystem hatte, das auf menschlichen bedürfnissen aufbaute, sondern an einem distributionssystem, das nach den bedürfnissen des profits geregelt und gelenkt wurde.

jahrzehntelang führte die avantgarde, die die eigentliche arbeit am film als medium vollbrachte, wenn überhaupt, ein leben am rande. in den letzten 15 jahren allerdings hat sich unter begriffen wie experimentalfilm, off-kino, neuer film, unabhängiger film, undergroundfilm, anderes kino eine front formiert, die der geschichte ihre herrschaft bestreitet: pioniere der subgeschichte.

die stoßrichtung dieses *anderen kinos* – jede geschichte hat eine geschichte des *anderen* –, das vorläufig seinen politischen höhepunkt etwa 1968 gleichzeitig mit der studentenbewegung erreicht hat, war es, neue strategien der kommunikation zu verwirklichen. in seiner ästhetik sollten verfeinerungen und verschiebungen der sensibilität, raffinierte sophismata der reflexion die amputierte wahrnehmung wieder wahrnehmungsfähig, die strukturen und bedingungen der visuellen und emotionellen kommunikation im kino bewußt machen. die abschaffung alter ästhetischer werte²² und der hierarchie der instinkte arbeiteten auf eine cerebrale befreiung hin, die nur in übereinstimmung mit einer politischen befreiung ihr auslösendes und befriedigendes moment erhalten konnte. demgemäß bekämpfte das sogenannte unabhängige kino, weil es seine abhängigkeit durchschaute, in seinen klarsten augenblicken die monopolisierung der kommunikationsmedien, forderte juryfreie festivals, vergesellschaftung der produktionsmittel. die verweigerung gegenüber den institutionen, die verweigerung, in die industriell vorfabrizierten mechaniken des produzierens und kommunizierens einzusteigen, machten nicht nur die transformation der bestehenden produktions- und distributionsmittel wie -systeme notwendig, sondern schufen auch neue erfahrungen und formen menschlicher kommunikation. die aufforde-

22 »ce qui est raté est tout aussi intéressant que ce qui est réussi.«
(J. Torma, *Euphorismes*, Paris 1926, S. 43.)

rung, daß jeder filme machen könne und solle²³, war signal einer politik, die auf aufhebung der arbeitsteilung und beseitigung des privatbesitzes²⁴ zielte, die unterwegs war zu einer gesellschaft der self-assertion, der freiheit der erfahrung und kommunikation, mit einem (berühmten) wort: unterwegs zur klassenlosen gesellschaft.

vorläufig jedoch ist das unerträgliche noch alltäglich. dazu gehört, daß die leistungen der subgeschichte völlig verkannt werden, zumal im film ohnehin das niedrigste rezeptionsniveau besteht, das man sich vorstellen kann. den elementen unserer theorie zufolge ist aber klar, daß die subgeschichte nicht als unterirdischer fluß der geschichte folgt, sondern daß zwischen *subgeschichte und geschichte* ein unerhört kompliziertes *verhältnis multipler interaktionen* besteht, daß also zwischen avantgarde und kommerz geheime kanäle gehen, über die die geschichte nicht-deklarierte erfindungen und entdeckungen schmuggelt. über die zufälle persönlicher beeinflussung hinaus wird der kommerzfilm auf unkontrollierbare und oft unbewußte weise von der avantgarde beeinflusst, denn es ist die teuflische dialektik der metakommunikation, daß sie assimiliert und mit verspätung als ihren erfolg feiert, was früher den normen der kommunikation widersprach und eben deswegen dem souterrain, der subgeschichte, zugeschlagen blieb.²⁵ in einer rezeption, die jene geschichtlichen prozesse ignoriert, steht die avantgarde allemal schlecht da: in einer retrospektive wirkt sie ausgelaugt, weil die geschichte bereits alles absorbiert hat, in der gegenwart wird sie negiert, weil sie inkommunikabel ist. dieser ungeheuerlichen verkümmern und bewußtlosigkeit zu

23 »la poésie doit être faite par tous.« (I. Ducasse, *Oeuvres complètes*, Paris 1963, S. 409.)

24 von produktionsmitteln, frauen, informationen, ideen, werten.

25 daraus erklärt sich, daß es keineswegs charakterschwäche sein muß, wenn eine persönlichkeits der subgeschichte zu einem star der hauptgeschichte wird. es sind dies objektive prozesse der metakommunikation, die gewisse leistungen, nur gewisse allerdings, der subgeschichte in die geschichte integriert, weil auch diese nicht ohne entwicklung tradierbar ist.

begegnen, ist das produktive²⁶ interesse der vorliegenden *subgeschichte des films*, ein interesse, das die leidenschaft ist, das medium film aus der stagnation der filmindustrie zu lösen und endlich seiner wahren geschichte, die die subgeschichte ist, zuzuführen. das politische scheitern der bewegung des anderen kinos brachte eine regression auf grundlagenforschung mit sich, einen rückzug auf theorie. dabei wurde die entdeckung gemacht, daß andere vor uns dasselbe schicksal erlitten und ähnliche erfahrungen gemacht hatten. blinde passagiere auf einem schiff, dessen steuerung wir übernehmen wollten, um den kurs zu ändern, suchten wir die einordnung in eine tradition, die erst aufgrund der neuen erfahrungen entdeckt wurde, die tradition der subgeschichte.

4. *filmgeschichte, linguistik des films, filmtheorie*

aufgabe der filmkritiker und anderer dienstleistender funktionäre des mehrwerts (public-relations-manager, filmhistoriker, presse-attachés, tageskritiker etc.) ist es, aus einer endlichen menge von filmbeispielen nur solche beispiele auszuwählen, die einer geschichte kontur verleihen, mit der man staat machen kann; mit beispielen, die den erforderungen der staatlichen politik der erfahrung und der wirklichkeit genüge leisten; eine geschichte zu konstruieren, aus welcher sich wiederum nur gewisse filme ableiten lassen, welche geschichte nur gewisse filme, die diesen bedingungen genügen, als der filmgeschichte zugehörig legitimiert und gar einige filme als meisterwerke abwirft. diese meisterwerke der filmgeschichte sollen als vorbild künftigen und gegenwärtigen filmmachens dienen, damit aus dem durch sie erstellten kanon filmischer elemente filme generiert werden, die die einmal deklarierte filmgeschichte – und die mit ihr fixierte filmtheorie und wirklichkeitstheorie – nicht verlassen, im gegenteil, sie und ihr arsenal in ewigkeit perpetuieren. die aus der filmgeschichte destillierte filmische grammatik (als norm und imperativ) paßt auf filme, die sich inner-

²⁶ absolut produktive (also das gegenteil von relativ produktiv im sinne des mehrwerts).

halb der grenzen der geschichte halten, das heißt innerhalb der syntaktisch determinierten linguistischen betrachtungsweise. *filmgeschichte und linguistik des films als normierung der kreation*. filmmethoden und filme, die jene geklitterte syntax und sprache des films abweisen, fallen aus der kritik heraus, aus dem verständnis, aus der filmgeschichte, aus der staatlichen subvention. kreativität außerhalb der toleranzgrenzen von profit und relativer produktion, außerhalb der grenzen moroser lumperei und serviler reproduktion bezahlt den baren preis: erfolglosigkeit, finanzielle misere.

eine *filmtheorie*, die sich auf eine linguistik des films reduziert, darf nicht beanspruchen, wissenschaft vom film zu sein, noch eine politik der freiheit und emanzipation zu betreiben. denn klar ist, daß die beschäftigung mit semantik und pragmatik eine revolutionäre veränderung der betrachtungsweise von film und gesellschaft nötig machte. semantische probleme sind die crux der filmtheorie, nämlich »die identität in der interpretation der bedeutung durch den empfänger, verglichen mit der intendierten bedeutung des senders«. ²⁷ es entsteht dadurch eine wesentliche komplikation, einerseits »setzt in diesem sinne jede nachricht ein semantisches übereinkommen voraus« ²⁸, andererseits ist es theoretisch unmöglich, zu prüfen, ob mich mein partner wirklich verstanden hat, solange wir in der sprache bleiben. diese gewissermaßen überschüssige, nicht-festgesetzte bedeutung stellt uns in folgende situation: die information jener message adequacy ist sozusagen tautologischer natur – feedback of communication, rückkopplung, die als reinforcement wirkt. sie schafft ein modell der kommunikation, das ein closed loop der information ist, dem niemand entkommt. was in der ideologie rationalisiert und in der praxis institutionalisiert wird (formen des sozialen zusammenlebens, der zwischenmenschlichen beziehungen etc.), verkörpern solche feedbacks, der kommunikation bzw. closed loops der information. jene

²⁷ C. E. Shannon und W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana (Ill.) 1962, S. 96.

²⁸ P. Watzlawick, J. H. Beavin, D. D. Jackson, a.a.O., S. 22.

gehören jedoch nach ethnologischen forschungen²⁹ nicht zu den tiefsten historischen bedingungen der möglichkeiten unseres denkens, unserer erfahrung und unseres handelns. ideologie und institutionen verdecken allzu oft die wahren quellen unseres verhaltens, die sozialen strukturen, die unabhängig von unserem bewußtsein existieren. diese bestimmen die historischen bedingungen tiefer als die bewußten prinzipien. was sich außerhalb der identität der bedeutung kommuniziert, eben das nicht-erklärte, das, was ohne übereinkunft ist, beherrscht gleichsam als alternatives modell das allgemeine system unseres agierens. wer die bedeutung überschreitet und die bewußte kommunikation verläßt, verläßt somit nur die scheinbare kommunikation, nicht jedoch die historischen bedingungen und das alternative system. er stößt nur auf die wirkliche kommunikation, die (von seinem wissen noch nicht erfaßte) realität. insofern bedeutet eine verletzung der kommunikativen norm und übereinkunft, deren preis dann wohl unverständnis und bedeutungslosigkeit sind, eine invasion kognitiver mächte auf dem terrain des sozial unbewußten. insofern besteht die information, die der fortschritt ist, in der verletzung der norm. die heutige avantgarde hat jene verletzung und abweichung auf sich genommen, zu dem preis, der eben genannt wurde. sie kümmert sich nicht mehr so intensiv wie die alte avantgarde um syntaktische oder narrative probleme, sondern erweitert den kalkül film um unbekanntes semantische und kommunikative aspekte. die wahrhaft zeitgenössischen filme können als eine expansion des films und seiner theorie bezeichnet werden. sie schaffen identifikationen ab, machen der homologie von welt und abbild ein ende, der widerspiegelungstheorie als adjustierung des bewußtseins.

5. *subgeschichte des films*

es muß endlich einmal mit dem begriff der »meisterwerke« schluß gemacht werden. wer an sich selbst verspürt hat, wel-

29 C. Lévi-Strauss, *Contribution à l'étude de l'organisation sociale des Indiens Bororo*, in: *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 28, 1936.

cher kraft es bedarf, einen eigenen gedanken, das ist ein gedanke jenseits der norm, zu fassen, welcher überwindung es bedarf, der mit gewalt und kapital normativen theorie eines uns durch die kanäle der offiziellen kommunikation stündlich implantierten systems entgegenzutreten, wird es zu schätzen wissen, daß hans scheugl und ernst schmidt ihm keine neue linguistik des films oder ähnliches vorlegen, sondern ein lexikon der subgeschichte, in dem er genug munition für verletzungen der norm, also für eigene gedanken, finden wird. die struktur dieses lexikons ist offen für neue entwicklungen, weil sie die freiheit der interpretation wahrt, die vorbedingung der freiheit der kreation ist. deshalb stellt das von scheugl und schmidt zusammengetragene und kommentierte material eine anordnung dar, die – jenseits des vergnügens der nun leichten verarbeitung verstreuter und schwer zugänglicher daten – grundlegend für eine neue und offene theorie des films sein kann, die z. b. für den film vollkommen neues material verwendet, vollkommen neue gebiete beansprucht. das von ihnen vorgestellte material, mag es auch unvollständig sein, ist der erste versuch einer *subgeschichte des films, die seine eigentliche und wahre geschichte ist*.³⁰

diese subgeschichte des films ist geschrieben in der absicht, die bedürfnisse der leser von der manipulation durch die industrie emanzipieren zu helfen, und in der hoffnung, die produktionsbedingungen für von den bedürfnissen der industrie emanzipierte filme verbessern zu können.³¹

30 als fortsetzung der arbeit an einer subgeschichte des films ist eine archäologie des films denkbar, im sinne einer analyse des subsystems, des unbewußten systems, das den begriff und das medium film überhaupt erst ermöglicht hat.

31 die axiomé für diese schweigende minderheit der revolution hat Laureamont formuliert: »dennoch fühle ich, daß ich nicht tollwütig bin. dennoch fühle ich, daß ich nicht als einziger leide. dennoch fühle ich, daß ich atme«.